

『市民ケーン』と観客の知覚

川 崎 佳 哉

1. 『市民ケーン』における政治と美学

『市民ケーン』(1941、RKO)は、演劇やラジオでの活動によってすでに広く名を知られていたオーソン・ウェルズ(Orson Welles)が映画会社RKOで監督した第一作目の映画である。『市民ケーン』については、すでに膨大な数の批評や研究が存在しているが、ここではこの映画の政治と美学をめぐる言説に焦点をあてていきたい。

『市民ケーン』の美学的達成については、後続の批評家たちに大きな影響を与えたアンドレ・バザンを始めとして、すでに多くの論者が様々な視点から語ってきた。『市民ケーン』についての言及は、作家主義批評におけるウェルズの評価と相まって、そうした美学的な観点からなされたものが中心的であるといえるだろう。しかし、ジェームズ・ネアモーは、「この映画の達成は単に技術的あるいは様式的なものではない」と指摘し、「『市民ケーン』はアメリカの政治について何らかのことを私たちに伝えているのである」と述べることで、この映画が持つ政治性に対して注意を促している⁽¹⁾。

実際、『市民ケーン』は、公開時からその政治的インパクトによって多くの物議を醸してきた。そうした政治的側面として特に頻繁に言及されるのは、主人公であるケーンのモデルといわれているウィリアム・ランドルフ・ハーストの名前である。例えば、ポーリーン・ケールは、『市民ケーン』に「政治的アイロニー」⁽²⁾がこめられていると述べ、この映画とハーストとの間で生じた一連の出来事を政治的な観点から捉えている。また、ロバート・キャリンジャーは、「当時の観客はこの映画が部分的には、政治的動機に基づいたハースト攻撃であることに気づいていたかもしれない」と述べている⁽³⁾。このように、『市民ケーン』の政治性は、「政治的動機に基づいたハースト攻撃」に結びつけられ、ハーストが体现するイデオロギーへの批判として論じられてきた。

しかし、『市民ケーン』と政治との関係について、ハーストとは異なる面に焦点をあてるアプローチも存在している。マイケル・デニングは、『市民ケーン』の政治性をニュース映画への批判に見出している。「『市民ケーン』の本当の主題はニュース映画であり、その魅力を嘲ってまねているのである」と論じるデニングは、その根拠を以下のように述べる。

この映画はニュース映画へのオマージュではなくその批判である。それは、ニュース映画のそれよりもケーンと彼の世界の豊かで真実の見方を暗に提示する。ニュース映画とそのイデオロギーへの『市民ケーン』の反応は三つのかたちをとる。名人芸的なニュース映画の扱い、深さの構図、そして動くカメラである。⁽⁴⁾

このように、デニングはこれまでハーストとの関係から語られてきた『市民ケーン』の政治性をニュース映画批判に見出している。しかし、ここで問題にされているのが「ニュース映画とそのイデオロギー」であるように、その議論は、批判の対象をハーストからニュース映画へと移しつつも、『市民ケーン』の政治性をイデオロギー批判に見出しているという点において従来の言説と同じ水準にある。

しかし、デニングの議論は作品の美学と政治性を互いに結びつけたものとして論じている点で注目に値する⁽⁵⁾。ウェルズの反ファシズム活動に注目するデニングは、ウェルズの作品の美学＝「ショウマンシップ」が反ファシズムという政治性から切り離せない関係にあると指摘している⁽⁶⁾。この理由として挙げられるのは、ウェルズがファシズムの政治を美学的形式として理解していたということ、したがって作品での美学的な探求がそのまま「ファシズムについての考察となった」⁽⁷⁾ことである。さらにデニングは、ファシズムの政治にワーグナーのオペラやハリウッド映画の美学的形式を見出すウェルズが、逆にそれらの美学をナチスから盗み、「ナチスのマジックを彼らにはね返すことを試みた」と述べている⁽⁸⁾。そして、これに相応する試みを唱えた人物として、ファシズムによる「政治の美学化」に対抗して「芸術の政治化」を主張したヴァルター・ベンヤミンの名前が挙げられる。

この文脈において、ベンヤミンによる「芸術の政治化」という主張が芸術のプロパガンダ化として理解されていることは明らかである。しかし、「芸術の政治化」について、スーザン・バック＝モースは「確実に、ベンヤミンは単に文化をコミュニストのプロパガンダの手段にするという以上のことを意味していたはずである」と述べ、この主張を別様に解釈する可能性を示唆している⁽⁹⁾。バック＝モースは、ベンヤミンの政治と美学をめぐる論考を手がかりにして「モダニティの感覚的条件」を多角的に探っていくが、そこで問題となるのは、近代という時代と人間の知覚との関係性である。こうした議論は、ウェルズの『市民ケーン』と密接に関連しているように思われる。なぜなら、ベンヤミンがファシズムによる政治の美学化を感覚的知覚の問題として捉えていたように、ファシズムの「ショウマンシップ」＝美学を批判するウェルズもまた、それが「精神というよりも感覚に」⁽¹⁰⁾訴えかけるものとして認識していたからである。

デニングが述べるように、ウェルズがファシズムの問題を美学的な観点から捉え、特にそれを「感覚」をめぐる問題として考えていたならば、『市民ケーン』の政治性は、ハーストやニュース映画に対するイデオロギー批判にあるのではなく、マス・メディアを受容する観客の知覚への

働きかけに見出せるように思われる。次節では、バック＝モースの議論を出発点にして、近代における人間の知覚の変化を追っていき、そこで抽出された問題をハリウッド映画との関係から捉え返す。こうした迂回を経ることで、ウェルズが『市民ケーン』において試みたことをより明瞭なかたちで浮かび上がらせることができるだろう。

2. 「麻酔学」と映画の近代化

ベンヤミンの「芸術の政治化」について、バック＝モースは次のように述べている。

彼は、芸術にはるかに困難な課題を求めている。つまり、身体^の感覚器官^の疎外^を元通り^ににすること、人類^の自己保存^のために人間^の身体的な感覚^の本能的な力^を復活させること、そしてこれを新しい技術^を避けることによってではなく、それらを通^じておこなうことである。⁽¹¹⁾

バック＝モースは、「美学」(aesthetics)の語源に遡り、それが「知覚の感覚的な経験」を意味し、その対象が芸術作品ではなく現実であったと指摘している⁽¹²⁾。ここで論じられている感覚とは「神経システムの効果」のことを指しているが、このシステムは、個人の身体のみならず、脳をその一部として周囲の環境をも貫くものである。つまり、ここでは外界の刺激とそれを感じ覚する主体との距離が消滅するのだが、古典的な主体という概念を無効にするこのシステムは、主体の外部と内部とを媒介する「共感システム」(synaesthetic system)と呼ばれる⁽¹³⁾。

しかし、近代の都市生活の日常的なショックの経験と、それを受け流すように機能する意識によって、世界を感受するこの「共感システム」に変化が生じる。ベンヤミンの神経学的な議論に導かれつつ、「共感システム」の変化について以下のように論じられる。

事故のトラウマと知覚的なショックのトラウマから身体と精神の両方を守るために、共感システムが技術的な刺激を受け流すように組織化されるにつれて、「経験に欺かれる」ことが普通の状態になった。その結果として、システムはその機能を逆にする。その目標は、有機体を^の麻痺^をさせること、感覚を鈍感にすること、記憶を抑圧することである。共感の認識システムはむしろ^の麻酔学^のそれとなる。……

したがって、過剰刺激と無感覚の同時性は、^の麻酔学^のとしての新たな共感組織の特徴である。その弁証法的反転は、そこにおいて美学が現実と「接触している」認識のモードから現実を遮断する方法へと変化し、自己保存が危険にさらされている時に政治的に反応するための人間の有機体の力を破壊する。⁽¹⁴⁾

「麻醉学」(anaesthetics)に伴って社会に登場するのは「ファンタスマゴリア」である。「ファンタスマゴリア」は、刺激を技術的にコントロールすることで、現実に対する感覚、つまり「共感システム」を操作することを目的とするが、注目すべきは、芸術もまた娯楽という商品としてこの「ファンタスマゴリア」の機能を担うようになるという点である⁽¹⁵⁾。その代表的な例として挙げられるのはワーグナーの名前であり、バック＝モースによれば、そのオペラに見出される「表面の美学」は、ファシズムに取り込まれて群衆を統治するための「ファンタスマゴリア」として利用されている⁽¹⁶⁾。しかし、ここで重要なのは、「ファンタスマゴリア」とそれを可能にした知覚の変容はファシズムが生み出したものではないという点だ。現実を感覚によって認識する力の喪失と近代社会における「ファンタスマゴリア」の登場は「モダニティの感覚的条件」なのである。ここで視線を映画に戻すならば、問題はいかにして大衆に「ファンタスマゴリア」とは異なる経験を与えるかということだ。

いかにして映画が構成されるのか、それは意識の麻痺させるシールドを打ち破るのか、あるいは単にその防御の耐久のための「訓練」を与えるだけなのかということは、中心的かつ政治的に重要な問題になる。⁽¹⁷⁾

こうした近代の環境に対して、ベンヤミンは映画を中心とする複製技術に肯定的な役割を見出していた。しかし、実際の映画をめぐる状況は、映画産業が巨大化し、産業的かつ制度的に整えられていくにつれて、ベンヤミンの理想とはズレを見せていたように思われる。このことを示すのが映画史における初期映画から古典的映画への流れである。

トム・ガニングは、デイヴィッド・ボードウェル、クリスティン・トンプソン、ジャネット・スタイガーによる共著『古典的ハリウッド映画』を取り上げ、自身が初期映画に見出した「アトラクションの映画」と、ボードウェルらが描き出した「古典的ハリウッド映画」というそれぞれの概念がモダニティの二面性を表していると論じている⁽¹⁸⁾。ガニングの唱える「アトラクションの映画」が「その不連続性、対立とショックの感覚、爆発的な性質、スピードと無方向性」によって特徴づけられる一方で、「古典的ハリウッド映画」は「システムティックな組織化と合理化」や「数量化と抽象化への広範な依存」といった特徴で表現され、ハリウッド映画の古典化のプロセスが「合理的で科学的な計画のシステムティックなプロセスとしてのモダニティ」と結びつけられる。ガニングによれば、「多くの点で、『古典的ハリウッド映画』で描かれるハリウッドの組織は、アメリカ産業の他の分野で広く採用されたモデルに基づいた映画産業の近代化を表している」のであり、「モダニティは、新たな、爆発的なエネルギーと同程度に、抑制と管理のシステムを含んでいる」⁽¹⁹⁾。

ガニングは、「アトラクションの映画」という概念がベンヤミンやジークフリート・クラウ

アーらがモダニティに見出した「ショックの文化」を反映していると述べている⁽²⁰⁾。また、ミリアム・ハンセンは、ベンヤミンによる映画についての言及が「アトラクションの映画」と近い位置にあること、そしてそれが時間の線的な進行に特徴づけられる物語映画＝古典的ハリウッド映画とは異なる「映画のオルタナティヴなヴィジョン」を指し示していたと指摘している⁽²¹⁾。「アトラクションの映画」が初期映画に顕著な特徴であり、映画の古典化のプロセスにおいて徐々に周縁へと追いやられていったことは、ベンヤミンの期待とは反対に、ハリウッドにおいて「抑制と管理のシステム」を推進するプロセスとしての近代化が進行していったことを示しているといえるだろう。

3. 『闇の奥』から『市民ケーン』へ

ウェルズを迎えた1930年代のハリウッドは、1920年代後半から開始されたトーキー化と並行して映画産業の近代化を完了させた。ティノ・バリオは1930年代のハリウッドについて次のように述べている。

30年代はアメリカの映画産業を近代的なビジネス企業へと変えた。映画会社は、もはや家族のビジネスとして経営されるのではなく、長期の安定と利益を確実にするために事業を合理化した有給の重役たちの階層によって運営された。⁽²²⁾

また、こうして近代化を遂げた映画産業は「国内で最もコントロールされたエンターテインメント」⁽²³⁾であった。それを明確なかたちで体现しているのは、1934年から本格的に機能し始めた自主検閲制度のプロダクション・コードだろう。リチャード・モルトビーは以下のように論じている。

大衆文化の検閲に関する議論は、常にその観衆の社会的コントロールについての議論であった。これらの議論は娯楽形態の内容や構造に焦点をあてていたが、それらの本当の関心は、その消費者への効果と、階級や文化的権力という裏に隠された問題とともにあったのである。⁽²⁴⁾

またモルトビーは、映画の規制に関する議論の中心が「誰が表象のイデオロギー装置を監視するのに適切な権力を持つべきか」⁽²⁵⁾という点にあったと指摘している。ここで重要なのは、映画の「イデオロギー装置」としての機能が、「社会的コントロール」を目指すという点において「ファンタスマゴリア」のそれと同一であるということだ（「代償的なリアリティへの感覚的な中毒は社会的コントロールの手段となる」）⁽²⁶⁾。テオドール・アドルノとマックス・ホルクハイ

マーは、『啓蒙の弁証法』の「文化産業」論においてこうしたハリウッド映画の機能について論じていた。アンドレアス・ヒュイッセンは、「文化産業」論のなかに「全ての文化は、社会的コントロールの道具として役立つという唯一の目的のために標準化、組織化、そして管理されている」⁽²⁷⁾という主張を見出しているが、この考え方において、映画文化の位置は近代社会の「ファントスマゴリア」と限りなく近い距離にあるといえるだろう。

こうした議論を踏まえたうえで、RKOにおけるウェルズの最初の企画、ジョゼフ・コンラッドの小説『闇の奥』の映画化について見ていきたい。ウェルズがファシズムの寓話として企画したこの映画は、予算の都合もあって製作の途中で頓挫してしまったが、残された資料からは、『闇の奥』の製作がいかに通常のハリウッド映画からかけ離れた試みであったのかを知ることができる。注目したいのは、ほぼ全編を主観カメラで撮影するという特異な撮影スタイルである。ロバート・キャリンジャーはこの試みについて次のように述べている。

普通の映画であれば、特定の視覚的コードとカメラ・アングルの組み合わせにより人物の主観ショットを示すことができる。だがウェルズは文字通りマローウの視点から映画全体を見せることを考えた。カメラそのものが物語中の人物となり、自分の台詞を喋り、人間のように動き、他の人物たちも人間と話すようにカメラに話しかけるというのだ⁽²⁸⁾。

ある論者は、このカメラの意図が「完璧なプロパガンダの幻想」のようだと指摘している⁽²⁹⁾。その根拠として挙げられるのは、主観カメラの機能をウェルズがスクリーン上で観客に解説するプロローグである。このプロローグでは、観客の視点を鳥かごの鳥から電気椅子で処刑される死刑囚へと変化させることによって、主観カメラがいかに強烈な効果を与えるかを観客に体験させる予定であった。確かに、観客の視点を自在に変えつつ主観カメラの機能を説明するウェルズのそうした振る舞いは、観客を自分の意思でコントロールする独裁者に似たものと見えるかもしれない。

しかし、このプロローグには、映画を見るという経験を根本的に覆すような意図がこめられていたように思われる。観客を電気椅子に座って処刑される死刑囚の視点に置いた後、ウェルズは観客に向かって「あなたはこの映画を見るのではない。この映画があなたの身に起こるのである」と語りかけることになっていた⁽³⁰⁾。このセリフが意味することは、前節のバック＝モースの議論と照らし合わせると明らかになるように思われる。バック＝モースは、映画を見るという経験を19世紀末の手術室の経験と比較し、それらの間に知覚的経験の分割という類似性を見出している。

ガラス窓は投影スクリーンとなった。一連の鏡はその処置についての情報を与えるイメージ

を提供する。ここにおいて、知覚的なパースペクティブの三分割——エージェンシー、対象、そして観客者——は、映画の真新しくして現代的な経験とパラレルであった。⁽³¹⁾

このように、映画の観客に与えられた「観客者」という位置は、知覚的経験が分割された結果として生じたものである。しかし、『闇の奥』では、カメラ＝登場人物と観客の視点とが同化することによって、こうした「知覚のパースペクティブの三分割」から観客に振り分けられていた「観客者」という位置が消滅する。この瞬間、「麻醉学」の「共感システム」に亀裂が走るといえるだろう。そして、知覚の分割が自己疎外の原因であり⁽³²⁾、さらに「感覚的な疎外が政治的美学化の源にある」⁽³³⁾とすれば、『闇の奥』は、観客＝「観客者」とカメラ＝「エージェンシー」を一致させることで、まさにこうした疎外を観客の知覚において解消し、「政治的美学化」に対する抵抗として機能し得たのではないか。

ここでは、見る主体としての観客からより感覚的にイメージを受容する観客への移行が試みられている。これは、映画における制度としての「観客性」という問題と密接に関わるものである。ミリアム・ハンセンは、初期映画から物語映画に移行する過程を分析し、「観客性」が全知的なカメラによる物語叙述の中心化など、映画形式の古典化とともに誕生したと指摘している⁽³⁴⁾。しかし、古典的形式の確立によって誕生した「観客」というカテゴリーは、この形式から明らかに逸脱している『闇の奥』にあてはまらないといえるだろう。古典的映画が映画を見る人を「観客」として主体化し、「イデオロギー装置」として作動し得たとすれば、『闇の奥』は「観客」というカテゴリーを廃棄することで、この装置の作動を見る人の知覚において問い直す試みだったのではないだろうか。

以下では、『闇の奥』におけるこうした試みが『市民ケーン』にいかなるかたちで受け継がれているのかを見ていく。『闇の奥』と同様に、『市民ケーン』において顕著なのは観客の知覚を揺り動かそうとするウェルズの意味である。このことを確認するために、次節では「リアリズム」の問題に焦点をあてる。

4. 二つの「リアリズム」

1930年代、ウェルズがやって来たハリウッドは政治的な諸力が複雑に交錯する場となっていた。サヴェーリオ・ジオヴァチーニは、ニューディール期のハリウッドが東部出身の知識人たちとヨーロッパから来た亡命映画人たちの反ファシスト闘争によっていかなる変貌を遂げたかについて詳細に論じている。彼らが試みたのは、映画という大衆的なメディアを通じて進歩的な文化を形成し、当時の政治的な状況に介入することであった。ジオヴァチーニは、この運動を「デモクラティック・モダニズム」と呼び、その美学が「社会的で政治的なリアリズム」によって形成されたと論じている⁽³⁵⁾。

注目すべきは、ここでの「リアリズム」という概念が、ハリウッド映画の古典形式から逸脱したのではなく、むしろそれを利用したものであったという点である。ジオヴァチーニは、多くの進歩的な映画人たちが「ハリウッドの古典形式を拒否するというよりも頼りにしていた」と論じている⁽³⁶⁾。また、「良いハリウッド映画とは、今日の問題に取り組み、進歩的な解決を提起することによって、オーディエンスの社会的な従事を促進することであった」と述べられるように、「デモクラティック・モダニズム」において理想とされた映画は彼らの間でプロパガンダとして意識されていた⁽³⁷⁾。これを証明するように、1930年代のハリウッドの進歩的な知識人たちは、第二次世界大戦では積極的に政府の活動に奉仕してプロパガンダ映画を製作することになる。これらの動きの基底にある30年代ハリウッドのパラダイム＝「リアリスト・パラダイム」⁽³⁸⁾は、従来のスタジオ・システムの下で製作されていたハリウッド映画から断絶しているわけではなく、あらかじめそこに存在していた「リアリティ」を強化することで生まれてきたものだ。

ある意味で、ハリウッド映画は常に「リアリティ」の感覚を彼らの観客に伝えなくてはならなかった。映画は透明で、始まりから終わりまでスムーズに解きほぐさねばならず、スクリーンの登場人物たちへの同一化を促進した。確かに、ハリウッドの規範のこの側面は、1930年代にスタジオによって製作された映画の中心となっていた。⁽³⁹⁾

しかし、「リアリティ」の獲得は、観客にリアルな感覚を与えてプロパガンダとして機能するという点で、映画というメディアを「ファンタスマゴリア」へと近づけるといえるだろう（「ファンタスマゴリア」について、バック＝モースは「それらが与える知覚は十分に「リアル」であり、感覚や神経へのそれらのインパクトは、神経生理学的な観点からも「自然」である」と述べている⁽⁴⁰⁾）。

ジオヴァチーニは、ウェルズの『市民ケーン』がこうした「リアリズム」の系譜にあるとみなしている⁽⁴¹⁾。しかし、ここで指摘しておくべきは、1930年代の「リアリスト・パラダイム」がハリウッドの古典形式に則ったものであるのに対して、ウェルズの『市民ケーン』はその同じ古典形式からの逸脱として特徴づけられる点である。その意味で、『市民ケーン』の「リアリズム」は30年代の「リアリズム」とは異なる水準で捉えられるべきだろう。

ここで、『市民ケーン』を「リアリズム」という観点から論じたおそらく最も有名な批評家であるアンドレ・バザンの議論を参照したい。バザンの関心が向けられるのはウェルズが転覆した「映画言語の構造」である⁽⁴²⁾。以下では、バザンの議論を追っていくことで、『市民ケーン』を他の「リアリズム」映画から隔てる特徴を浮き上がらせていく。

バザンは、ディープ・フォーカスで撮影された『市民ケーン』の特異性を古典的映画との対比から炙りだしていく。したがって、まずは古典的映画の大まかな特徴について議論される。バザ

ンによれば、通常の映画の目的とは「現実の出来事に立ち会っているというイリュージョン」を私たちに与えることだ⁽⁴³⁾。しかし、このイリュージョンは、ショットを積み重ねたデクパージュによって与えられるものであり、連続した空間にある現実とは決定的に異なっていることが指摘される。バザンによれば、それでも私たちがこのイリュージョンに違和感を覚えない理由は、それが「連続的で均質な現実」であるという印象を私たちに与えるからだ。注目すべきは、バザンがデクパージュによって与えられる現実の印象を日常の知覚と比較し、それらの間に差異ではなく類似性をみている点である。

現実においても、私たちは全てを一度に見ることはない。アクション、パッション、あるいは恐れが、私たちを囲んでいる空間の無意識のデクパージュをおこなわせる。私たちの足や首が移動撮影やパンを発明し、私たちの注意力がクロース・アップを考案するのに映画を待つことはなかった。⁽⁴⁴⁾

バザンの議論では、デクパージュによって組み立てられた映画の与える印象が、現実の私たちの知覚と極めて似ているものとして扱われている。私たちは、現実の生において「無意識のデクパージュ」をおこなっているからこそ、映画のデクパージュとそれが与える現実のイリュージョンに違和感を覚えることがない。ダドリー・アンドリューはバザンのこうした議論について次のように述べている。

不可視のモンタージュと呼ばれるこのシステムは1930年代に完成した。それは私たちの精神の自然な動きと対応しているから気づかれることがない。編集者は、私たちの知覚の流れを予期して心理的にリアルな出来事をつくり出すが、それはその流れとマッチしているからである。⁽⁴⁵⁾

バザンの議論においては、『市民ケーン』の「リアリズム」がこうした「心理的にリアルな出来事」とは対極にあるものとして語られる。したがって、そこで唱えられる「リアリズム」は、1930年代の「リアリスト・パラダイム」のそれとは全く異なるものであり、その差異はハリウッドの古典形式からの距離において捉え得る。後者の「リアリズム」が現実の知覚を模倣する古典形式の導きに沿っているのに対して、ウェルズの「リアリズム」はそのような現実のイリュージョンを与えてくれない。

逆説的にも、バザンが論じる「リアリズム」とは、現実の知覚に似ていない知覚を私たちに与えるものである。アンドリューは、『市民ケーン』にバザンが見出した「リアリティ」について、その「本質的な面とは、知覚的フィールドにおける人間と事物との間の自由な相互作用で

ある」と述べている⁽⁴⁶⁾。注目すべきは、古典的映画の編集を非難するバザンの次の文章である。

古典的な編集は私たちと事物の間のこの種の相互的な自由を完全に抑圧する。それは、自由な構成に代えて強いられたショットの分解を用いており、そこにおいてそれぞれのショットの論理はアクションを伝えることに支配される。それは私たちの自由に完全に麻酔をかけるのである。⁽⁴⁷⁾

観客の自由に「麻酔をかける」こと。バザンのこの文章は、古典的映画と「麻酔学」の技術が一致していたことを示唆している。これに対して、ウェルズの「リアリズム」は、「完全に前もって決定されることが決してない知覚のリアルな状態へと観客を連れ戻す」⁽⁴⁸⁾。以上のように、バザンが論じる『市民ケーン』の革新性は、徹底的に観客の知覚の問題として扱われている。そして、こうした議論は、『市民ケーン』の政治性がイデオロギー批判ではなく、観客の知覚への働きかけに見出せるのではないかという冒頭の問いへと通じている。以下では、この問いを念頭に置きつつ、『市民ケーン』と観客の知覚との間にいかなる相互作用が起こっているのかを作品の分析を通じて明らかにする。

5. 『市民ケーン』分析

ジェームズ・ネアモーは『市民ケーン』に二元論的な構造を見出している。例えば、ケーンは幼少期に二つのソリを持っており、それぞれがケーンの二面性を表しているが、「ほとんど物語の全ては、私たちが常にケーンの二面性に気づかされるように、この種の二元性あるいは曖昧さに基づいている」⁽⁴⁹⁾。こうした観点から、映画の冒頭が主観性と客観性という二元性に沿って分析されていく。

まず、ケーンが自室のベッドで「薔薇のつぼみ」という語をつぶやき、手に持っていた文鎮を落として死んでいく場面が分析される。この場面は、極端なクローズ・アップやアングルからのショットを交えて構成されており、特に雪のような映像が多重露光されることで強烈な印象を観客に与える。ネアモーは、「ケーンの寝室のほとんど全てが、この夢のような、主観的な、わずかに困惑させるやり方で示される」⁽⁵⁰⁾と述べ、これらの画面をケーンの主観的なイメージとして論じている。

それに対して、この場面が続いて画面に映し出されるニュース映画は、ドキュメンタリー的な客観性に基づいた物語モードに観客を置くことになる指摘される。映画が開始してすぐに導入されるこの二つの場面は、ケーンという人物について観客が理解するための手がかりを与えるものだ。しかしネアモーは、寝室の主観的なイメージがケーンを謎めいた人物としてしか提示していないように、ケーンの生涯を振り返るニュース映画もまた彼の謎を解くのに充分ではないとい

う。そして、「もし、私的なケーンがあまりに主観的に、あまりに近くから見られていたのだとすれば、公的なケーンはあまりに客観的に、そして大抵はあまりに遠くから見られているのである」⁽⁵¹⁾と論じられる。

しかし、本当にこれらの場面は主観性と客観性とではっきりと分けられているのだろうか。まず注目すべきは、ケーンの寝室からニュース映画の映像へと場面が転換する際に、観客にいかなる説明も与えられていないという点だ。観客は、この映画内映画を物語の登場人物に同一化して見るのではなく、『市民ケーン』という映画を見るのと同じ水準でニュース映画と向き合うことを余儀なくされる。この事実が重要なのは、ニュース映画に突入した時点での観客の視線が、いわば普段ニュース映画を見るような客観的なものであると想定し得るからだ。このことは、ニュース映画を客観的なイメージと見なすネアモアの議論の正当性を裏付けるものであるように思われる。

しかしながら、この後の展開は、ニュース映画のイメージからその客観性を奪い取るような構成になっている。ニュース映画のエンド・マークが出た後、画面はスクリーンや映写機を捉えるショットへと切り替わる。調子の狂ったような音を出しつつ映写機が止められると、新聞記者たちが今見た映画をめぐって会話を始める。観客は、このとき初めて自分たちが見ていたニュース映画がここに集まった記者たちのために試写されたものであったことを理解するのだ。明るいスクリーン上のニュース映像から暗い映写室へと移行する画面は、その明暗のコントラストによって観客にある種のショックを与えるといえるだろう。

ここで重要なのは、ニュース映像から試写室へのこの移行によって、それまでニュース映画を「客観的」に見ていたはずの観客の視線が、実はこの映画を試写室で見えていた記者たちの「主観的」な視線であったかもしれないという疑問を投げかけられている点である。つまり今や、このショッキングな移行のために、これまで見てきたニュース映像が記者たちの「主観ショット」を通じて画面上に現れていた可能性が生じているのだ。言い換えれば、ニュース映画のスクリーンが試写室にほとんど暴力的に接続されることで、観客がそれまで見てきたイメージはそのステータスを大きく揺るがされることになる。

D.N. ロドウィックは、ジル・ドゥルーズの議論を援用し、『市民ケーン』の寝室の場面の「論理的なステータス」を「識別不可能性」という観点から論じている。

それらは、ファンタジーでも純粋に客観的でもない。実際、それらは混ぜ合わされている。私たちは、一連の客観的なショットを与えられる—装飾の超クロース・アップからクロース・アップへのズーム・バック、ケーンの唇、ガラスの玉を手放す彼の手のハイ・アングルからのショット、段の底で壊れる装飾—おそらく、ケーンの精神的な主観性の印として、全ては降り行く雪に覆われている。⁽⁵²⁾

ロドウィックは、「このイメージは、単に曖昧であるというよりもむしろ矛盾したものである」と述べ、「ある視点からは、このイメージによって示唆される語りは客観的かつ現働的であり、別の視点からは精神的であり潜在的である」と指摘する⁽⁵³⁾。つまりロドウィックは、ネアモアが主観的と見なした寝室の場面が、主観的なイメージと客観的なイメージとの混交から構成されていると論じているのだ。この指摘が重要なのは、その「識別不可能性」がこの場面を見る観客の知覚に動揺をもたらすと考えるからである。ロドウィックは『市民ケーン』全体のイメージがこうした原則において作り出されていると述べているが⁽⁵⁴⁾、もしそうだとすれば、この映画は観客の知覚を通常の映画体験とは遥かに異なる領域へと導くはずだ。

ニュース映画の場面もまた、あの移行の瞬間によって客観性と主観性とを「識別不可能」にし、観客の知覚を激しく揺動動かししているといえるだろう。中村秀之はこの場面で映写機のスイッチが切られる瞬間を「外傷的な瞬間」と呼んでいるが⁽⁵⁵⁾、それはこうした観客の知覚に対する働きかけによって生じる瞬間のことを指しているように思われる。したがって、ここで問われているのは、ニュース映画のイデオロギーなどではなく、ニュース映画を「客観的」に見ていると信じている観客の視線なのである。

この問題をより深く掘り下げるために、ケーンの新聞社で開かれるパーティの場面に注目したい。この場面は主観性と客観性の驚くべき操作によって開始される。まず、ライバルの新聞社のウィンドウに飾ってある敏腕記者たちの集合写真を見つめるケーン、リーランド、バーンステインの三人の姿が、ガラスの反射像としてカメラに捉えられる。次に、画面は写真を見つめるケーンの主観ショットに切り替わる。カメラが徐々に写真に近づいていき、ついにフレーム全体と写真の枠が重なるまでに記者たちの写真が大きく映し出されると、写真の中の記者たちが動きだし、今まさにこの写真を見つめているはずのケーンがフレームの左から画面に入ってくる。ウェルズは、写真を見ていたケーンが六年後に彼らを引き抜いて自社で写真撮影をおこなうに至るまでを、あたかもワンショットで時空間を飛び越えたかのように提示する。

このような導入部を持つことで、この場面のイメージのステータスは曖昧なものに留まっている。観客は、どの時点でケーンの主観ショットが客観的なイメージに切り替わったのかを判断することができない。このために、この後に続くパーティにおいても、カメラが歌って踊るケーンの姿を客観的に捉えているにもかかわらず、ケーンの主観的な視線がいわば残滓として画面に残り続けているような印象を観客は与えられる。他にも、建物を写すショットがそのまま新聞に掲載される写真へと移行するショットのように、写真を用いたトリックが上記とは逆のパターンで使用されている例もある。前述のニュース映画の場面とあわせて考えるならば、これらの場面では、映画、写真、新聞など、マス・メディアとそれを受容する観客の知覚との関係に切り込むような展開がなされているといえるだろう。あるいは、こうした主観性と客観性の境界を問うような構成は、政治集会や劇場のオペラといったスペクタクルを描く場面にも見出すことができる。

例えば、政治集会でケーンが演説する場面において、演説を締めくくるケーンの姿がハイ・アングルで捉えられるが、次の瞬間、政敵であるゲティスがケーンの演説を同じアングルのより上方から見下ろしているショットへと切り替わる。ここでは、ケーンを客観的に捉えていたショットがゲティスの見た目に近い位置からのショットと接続されることによって、前者がゲティスの主観性を表したショットであったのかもしれないという感覚を見るものに与えている。また、ケーンの二番目の妻であるスーザンがオペラ・デヴューをする場面では、スーザンを舞台の真正面から捉えていたカメラがそのまま遥か上方へと移動していき、舞台裏の天井でスーザンの歌唱を嘲っている裏方たちの姿を捉える。ここでも、舞台の客観的なイメージは、裏方たちの視線と連結することによってそのステータスを変化させ、誰の視点から見たイメージであるのかを故意に曖昧にしている。こうした曖昧なイメージと向き合う観客は、決して安定したポジションから映画（というスペクタクル）を見るのではなく、常に自身の知覚的な経験を更新する必要にせまられているといえるだろう⁽⁵⁶⁾。

6. 主体化に逆らう観客

では、主観性と客観性の混交によって更新される観客の知覚的な経験は、冒頭で提起した『市民ケーン』の政治性という問題とどう関係しているのか。最後にこの問いに答えることでここでの考察を締めくくりたい。

映画においては、主観性と客観性の操作が視覚の「注意」という問題と深く結びついている。フランチェスコ・カセッティは、注意について、「芸術の基礎的な要素の一つは、作品から導かれる筋道をオーディエンスが追うという方法によってこのプロセスを管理することにある」と述べている⁽⁵⁷⁾。カセッティは、アルフレッド・ヒッチコックの『第三逃亡者』（1937）でカメラが大胆なクレーン撮影によって殺人犯を同定するシークエンスを例に挙げ、これが視線の客観性と主観性を巧みに組み合わせることで観客の注意のプロセスを操作していると指摘する⁽⁵⁸⁾。

注意のプロセスとその歴史について、カセッティはジョナサン・クレーリーの議論を参照しつつ、19世紀から20世紀にかけて生じた注意に対する関心の高まりという文脈から説明している。この時代、知覚的な経験が外部世界ではなく感覚器官によるものであるという認識が広まるにつれて、人間の視覚の不安定性が露呈することになった。カセッティは、「注意は、知覚的なプロセスに構造と機能を回復させるが故に、この問題に対する答えなのである」と述べ、それが「主体の身体と目を規律化する」と論じている⁽⁵⁹⁾。そして映画は、「注意の訓練に特権を与えるメディアであるが、それは現実に対する認知的な管理を確実にするためである」⁽⁶⁰⁾。

クレーリーの議論では、注意がモダニティにおける主体性の問題と結びつけられている。

……十九世紀の末において、一方で純粹に美的な知覚という考え方が可能となったことと、

もう一方で注意の問題を争点の中心に据えて、新たに生産的で管理しやすい主体性を制度的に構築していったこと、すなわち近代化のプロセスとは、まさしく切り離すことはできないのである⁽⁶¹⁾。

「注意の訓練」に適した映画は、近代における「新たに生産的で管理しやすい主体性を制度的に構築」するメディアであるといえるだろう。しかし『市民ケーン』は、イメージの主観性と客観性を「識別不可能」なものにし、注意のプロセスを故意に中断することによって、観客の規律化された身体と目を再び不安定な場に晒すことになる。『市民ケーン』の政治性とは、マス・メディアを受容することで主体化される観客の知覚をこのようにハリウッド映画として内側から転覆することにあつたのではないだろうか。そして、ハリウッド映画にせよファシズムにせよ、それらが人々の感覚的知覚をコントロールすることを通じて美学的形式を洗練させていたとすれば、『市民ケーン』における観客の知覚への働きかけはそれらに対するアクチュアルな批判として展開されているといえるだろう。

この時期のウェルズが反ファシズム活動に従事していたことはよく知られている。そのウェルズがハリウッドで監督した『市民ケーン』が、特に観客の知覚への働きかけという点で従来の古典的ハリウッド映画からかけ離れたものであるということはいままで述べてきた通りである。古典的ハリウッド映画と全体主義下での知覚統制の親近性については慎重に考察を進める必要があるだろう。しかし、ハリウッド映画が全盛期を迎え、まさにプロパガンダとして利用されはじめた時期に、ウェルズの反ファシズム活動が古典的ハリウッド映画から大きく逸脱した『市民ケーン』に結実したという事実は、今後より議論されるべき事柄であるように思われる。

注

- (1) James Naremore, "Introduction," in *Orson Welles's Citizen Kane*, ed. James Naremore, Oxford, Oxford University Press, 2004, p.9.
- (2) ボーリーン・ケール『スキヤンダルの祝祭』小池美佐子訳、新書館、1987年、8頁。
- (3) ロバート・キャリンジャー『『市民ケーン』、すべて真実』藤原敏史訳、筑摩書房、1995年、32-33頁。
- (4) Michael Denning, *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, London, Verso, 1997, p.388.
- (5) 『市民ケーン』の政治的側面に注目しつつ作品分析を試みた他の例としては、次のものが挙げられる。
Laura Mulvey, *Citizen Kane*. London, British Film Institute, 1992.
- (6) Michael Denning, *op.cit.*, p.380.
- (7) *Ibid.*
- (8) *Ibid.*, p.381.
- (9) Susan Buck-Morss, "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered", *October*, vol. 62, Autumn, 1992, pp.4-5.
- (10) Orson Welles quoted in Michael Denning, *op.cit.*, p.365.

- (11) Susan Buck-Morss, *op.cit.*, p.5.
- (12) *Ibid.*, p.6.
- (13) *Ibid.*, pp11-13.
- (14) *Ibid.*, p.18.
- (15) *Ibid.*, pp22-23.
- (16) *Ibid.*, p.35.
- (17) *Ibid.*, p.18.
- (18) Tom Gunning, "Modernity and Cinema: A Culture of Shocks and Flows," in *Cinema and Modernity*, ed. Murray Pomerance, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006, p.309.
- (19) *Ibid.*
- (20) *Ibid.*, p.308.
- (21) Miriam Hansen, "Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology"", *New German Critique*, No. 40, Winter, 1987, pp.180-181.
- (22) Tino Balio, *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, Berkeley, University of California Press, 1995, p.8.
- (23) *Ibid.*, p.4.
- (24) Richard Maltby, "The Production Code and the Hays Office," in *Grand Design*, p.41.
- (25) *Ibid.*, p.43.
- (26) Susan Buck-Morss, *op.cit.*, p.23.
- (27) Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p.21.
- (28) ロバート・キャリンジャー、前掲書、14頁。
- (29) Mark Wollaeger, *Modernism, Media, and Propaganda: British Narrative from 1900 to 1945*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p.235.
- (30) Jonathan Rosenbaum, *Discovering Orson Welles*, Berkeley, University of California Press, 2007, p.47.
- (31) Susan Buck-Morss, *op.cit.*, p.32.
- (32) *Ibid.*, p.31.
- (33) *Ibid.*, p.4.
- (34) Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, p.84.
- (35) Saverio Giovacchini, *Hollywood Modernism: Film and Politics in the Age of the New Deal*, Philadelphia, Temple University Press, 2001, pp.1-2.
- (36) *Ibid.*, p.48.
- (37) *Ibid.*, p.47.
- (38) *Ibid.*, p.139.
- (39) *Ibid.*, p.2.
- (40) Susan Buck-Morss, *op.cit.*, p.22.
- (41) Saverio Giovacchini, *op.cit.*, p.133.
- (42) André Bazin, *Orson Welles: A Critical View*, Trans. Jonathan Rosenbaum, Acrobat Books, 1991, p.76.
- (43) *Ibid.*, p.77.
- (44) *Ibid.*
- (45) Dudley Andrew, *André Bazin*, New York, Columbia University Press, 1990, p.127.
- (46) *Ibid.*, p.128.

- (47) André Bazin quoted in *Ibid.*
- (48) André Bazin, *op.cit.*, p.80.
- (49) James Naremore, *The Magic World of Orson Welles*, Rev.ed, Dallas, Southern Methodist University Press, 1989, pp.53-54. ネアモーは以下のボードウェルの議論を参照している。David Bordwell, "Citizen Kane.", *Film Comment* 7, No. 2, Summer, 1971, pp.38-47.
- (50) *Ibid.*, p.58.
- (51) *Ibid.*
- (52) D.N.Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham, Duke University Press, 1997, p.93.
- (53) *Ibid.*
- (54) *Ibid.*, p.94.
- (55) 中村秀之「ハリウッド映画へのニュースの侵入：『スミス都へ行く』と『市民ケーン』におけるメディアとメロドラマ」、長谷正人、中村秀之編『映画の政治学』、青弓社、2003年、161頁。
- (56) 『市民ケーン』における視点の問題はこれまで頻繁に取り上げられてきた。特に、フランク・P・トマスロの論考は、ケーンの後見人であるサッチャーによる回想からなるシークエンスを取り上げ、そこでの視点の構成が主観性と客観性の間を揺れ動くものであることを指摘している点で重要である（Frank P. Tomasulo, "Narrate and Describe? Point of View and Narrative Voice in *Citizen Kane's* Thatcher Sequence." in *Perspectives on Citizen Kane*, ed. Ronald Gottesman, New York, Hall, 1996, pp.504-517.）。トマスロは、エドワード・ブラニガンの視点ショットについての論考を援用しているが、ブラニガンは視点ショットを通じて主観的な光景と客観的なそれがお互いに入れ替わることが可能であることを詳細に論じている（Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin, Mouton, 1984. 特に第5章を参照せよ）。トマスロとブラニガンの両者が参照しているのはノエル・バーチの議論である。バーチは、主観的であると思われたショットがそうではなかったことが「事後的に」判明するという形式の例を取り上げているが（Noël Burch, *Theory of Film Practice*, trans. Helen Lane, New York, Praeger, 1973, p.78.）、ブラニガンは、バーチのそこでの形式主義的な議論を物語叙述の問題として論じている。これらの議論は、ショットの主観性と客観性の境界に注目するという点では本論考と一致するが、ここで試みたいのは、バーチとブラニガン（そしてトマスロ）がそれぞれ映画の形式や物語叙述に関連して取り上げている問題を、映画における知覚をめぐる問題として捉え直し、その政治性を明らかにすることである。
- (57) Francesco Casetti, *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity*, Trans. Erin Larkin with Jennifer Pranolo, New York, Columbia University Press, 2008, p.41.
- (58) *Ibid.*, p.42.
- (59) *Ibid.*, p.43.
- (60) *Ibid.*, p.44.
- (61) ジョナサン・クレリー『知覚の宙吊り』岡田温司監訳、平凡社、2005年、10頁。